Hugo v. Tschudi

MANET

BRUNO CASSIRER
BERLIN MDCCCCII



ÉDOUARD MANET

VON

HUGO v. TSCHUDI



BERLIN 1902
BRUNO CASSIRER

 ∘ Autotypien
von Georg Büxenstein & Co., Berlin.
Druck: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

ÉDOUARD MANET

Mit einem Holzschnitt von Albert
Krüger und 24 Autotypien nach Photo-
graphien von Durand - Ruel, Paris.

Aus dem Atelier Coutures, des gefeierten Malers der Römer der Verfallzeit, dem aus aller Herren Länder die Schüler zuströmten, und dessen innere Unwahrheit der Deutsche Feuerbach nie ganz überwunden hat, ging auch Manet hervor, der selbständigste unter den französischen Künstlern des 19. Jahrhunderts. Schon als Schüler suchte er seinen eigenen Weg. Eine bezeichnende Szene spielte sich im Herbst 1853 in der Werkstatt des Meisters ab. Mit dem lebhaften Gefühl für wahre Begabung und der selbstlosen Hingabe an dieses Gefühl, die ein Vorrecht der Jugend zu sein scheinen, hatten Manets Mitschüler ihm eine Ovation bereitet und seine besonders geglückte Studie nach einem weiblichen Modell auf blumenbekränzter Staffelei in bestes Licht gerückt. Couture that bei seinem Eintritt nicht dergleichen als bemerkte er etwas, lobte erst alle übrigen Arbeiten, trat dann vor das Bild Manets, und sagte: „Sie werden sich also nie entschliessen können, das zu machen, was Sie sehen", worauf Manet, der sich stark fühlte durch den Beifall seiner Kameraden: „Ich mache, was ich sehe, und nicht was andern zu sehen beliebt."

In diesen Worten des Zwanzigjährigen ist das Programm eingeschlossen, das der Künstler durch dreissig Jahre lang in rastloser Arbeit und mit nie wankender Überzeugung befolgt.

Nichts Einfacheres als dieses Programm, sollte man meinen. Auch nichts, was harmloser wäre. Schon Lionardo hatte gesagt, der Künstler solle der Sohn der Natur sein und nicht ihr Enkel. Und doch hat kaum ein anderer Maler dieses ablaufenden Jahrhunderts in so hohem Masse nicht etwa unter der Gleichgültigkeit gelitten, sondern beissenden Spott und leidenschaftliche Angriffe herausgefordert wie

Edouard Manet. Wie einer, der die ästhetische Weltordnung auf den Kopf zu stellen sich unterfängt, wurde er verfolgt.

Neu war eine solche Erscheinung eben nicht. Einer, der über Manets Olympia lachte, brauchte kaum sehr alt zu sein, um sich noch mit dem braven Publikum über die Barke Dantes von Delacroix oder die Steinklopfer Courbets oder die Bauern Millets entsetzt zu haben, Werke, die mittlerweile klassisch geworden waren. Ein gleiches ereignet sich immer und überall, wo das Genie mit seinen Offenbarungen von den bequemen Bahnen der Tradition, auf denen das Publikum schlendert, nach neuen unbegangenen Höhen weist. Dass aber der Fall Manet die Bildungsphilister so über alles Mass und so andauernd erregte, hatte seinen besonderen Grund. Es lag nicht allein an der Stärke seiner künstlerischen Persönlichkeit, an der eigenthümlichen Kraft der bildlichen Gestaltung zum Teil lag es auch an der neuen und ungewohnten Art der Ausdrucksmittel, deren er sich im Laufe seiner Entwicklung bediente.

Unter den Schlagworten des Pleinairismus und des Impressionismus fasst man zusammen, was an Manets Naturwiedergabe neu war. Dieses Neue ist für die moderne Malerei von entscheidender Bedeutung geworden und kann nicht mehr aus ihrem Besitzstand gestrichen werden.

Wenn auch Manets Grösse zum Teil in etwas anderem lag als in der Freilichtmalerei, war er doch der Grösste, der mit ihren Mitteln arbeitete. Ihm im wesentlichen verdankt sie ihren raschen Sieg. Sein Name wird stets mit einer der merkwürdigsten Wandlungen der modernen Naturanschauung verknüpft bleiben.

Die malerische Darstellung giebt die Dinge wieder, wie sie scheinen, nicht wie sie sind. In der wachsenden Fähigkeit zu dieser Wiedergabe besteht die Entwicklung der Malerei. Jedes Mittel, das diesem Ziele näher führt, bedeutet einen Fortschritt.

Der Ägypter zeichnet seinen im reinen Profil genommenen Figuren zwei Schultern und das Auge in der Enfacestellung — denn er weiss, dass der Mensch zwei Schultern

und dass das Auge zwei Winkel hat. Er sieht noch nicht, dass die eine Schulter hinter der anderen und der innere Augenwinkel hinter der Wölbung des Augapfels verschwindet. Noch die Trecentomalerei umgrenzt alle Seiten eines Würfels



Der Guitarrero 1860.

mit parallelen Linien, denn sie weiss, dass diese Linien parallel laufen. Sie sieht nicht, dass parallele von der Bildfläche weg-strebende Linien in einen Punkt zusammenzulaufen scheinen. Erst im Quattrocento werden die Maler der — freilich noch

nicht wissenschaftlich gefassten — Gesetze der Linienperspektive allgemein bewusst. In der Freude über die neuen Errungenschaften suchen sie geflissentlich die Schwierigkeiten auf, in deren Überwindung sie triumphieren. Es ist uns nicht überliefert, dass die Florentiner des 15. Jahrhunderts über die verkürzten Toten auf Uccellos Schlachtenbildern lachten, wie später die Pariser über die blauen Schatten der Pleinairisten lachten. Aber wahrscheinlich ist es im höchsten Grad. Denn gewiss sah das Florentiner Publikum in den verkürzten Kriegern nicht das, was sie vorstellten, perspektivisch gesehene Menschengestalten, sondern was sie waren, lächerliche und unmögliche Missgeburten, ebenso wie die Pariser in dem blauen Schatten nur die blaue Farbe und nicht das sahen, dessen Ausdruck sie ist, den Luftton.

Unendlich langsamer als auf dem zeichnerischen haben sich auf koloristischem Gebiet die Fortschritte vollzogen. Der Maler des 15. Jahrhunderts malte, wie der Ägypter zeichnete, er gab die Farben, wie er sie wusste, nicht wie sie unter dem wechselnden Lichte erscheinen. Fünf Jahrhunderte brauchte die moderne Malerei, bis sie es auf dem Gebiet der farbigen Darstellung zu so klaren Erkenntnissen und festen Resultaten brachte, wie sie für die formale Wiedergabe der Dinge die perspektivischen Erkenntnisse bedeuteten. Erst im Pleinairismus ist die letzte Etappe in der malerischen Bewältigung der farbigen Erscheinung der Natur angebahnt. Pleinairismus bedeutet zunächst nur die Malerei im Freien im Gegensatz zur Malerei im Atelier. Ausserordentlich sind aber die Konsequenzen, die sich für die gesamte Naturdarstellung aus dieser einfachen Ortsveränderung der Staffelei ergeben. Die Ateliermalerei arbeitet mit starken Kontrasten, die Freilichtmalerei mit zartesten Übergängen. Die eine sucht die Form plastisch herauszuheben, die andere taucht sie in durchleuchtete Luft, die eine isoliert die Figur im Raum, für die andere ist sie ein Element der Raumwirkung. Daher auch die veränderte Kompositionsweise des Pleinairismus, für die nicht mehr die Umrisslinie, sondern die Fleckenverteilung das Entscheidende ist. Die frühesten Pleinairbilder sind in der That figürlichen

Inhalts gewesen und nicht, wie man glauben sollte, Landschaften. Noch Courbet setzte seine im Atelier modellierten Figuren einfach ins Freie. Der konsequente Naturalismus musste sich dieses Widerspruchs bald klar werden und nach dessen Auflösung streben. Die bei der Darstellung des



Die Eltern des Künstlers 1860.

Menschen gewonnene neue Anschauung wurde rasch und in höchstem Masse fruchtbar für die landschaftliche Schilderung. Die frühere Landschaftsmalerei verfährt nach dem Prinzip der Ateliermalerei, der braune Baum im Vordergrund, der als Repoussoir für die lichte Ferne dient, ist ein Jahrhunderte altes Requisit, das die Schule von Barbizon noch

kennt. Selbst Courbet transponiert die Landschaft in die Farbenanschauung des Ateliers. Jetzt verändert sich mit einem Schlag das Ansehen der Bilder. Es ist, als wäre in die Atelierwand ein Loch geschlagen, durch das man plötzlich ins Freie sieht. Das verpönte Grün zieht in die Landschaftsmalerei ein. Man malt ganz helle Bilder, in denen



Dame als Torero costümiert 1863.

die räumliche Vertiefung nur durch die feinste Abstufung des Grün bewirkt wird. Auf diese feinste Abstufung kommt es an, erst sie machte die Hellmalerei möglich. Frühere Versuche scheiterten daran, dass die Raumwirkung versagte und die Lokalfarben hart und bunt nebeneinander standen. Man kann nicht Licht malen, ohne Luft zu malen. Dass sich die Farben sehr entfernter Gegenstände durch das davorliegende Medium verändern, ferne Bergzüge blau erscheinen, wussten



Olympia 1863.

freilich schon die alten Niederländer. Jetzt erst beobachtete man, dass überhaupt jede Farbe, die der nahen Dinge weniger, die der ferneren in immer zunehmendem Masse durch die davor befindliche Luft je nach deren Dichtigkeit verändert wird. Nur im luftleeren Raum würden die Lokalfarben völlig rein erscheinen. Diese Tonintervalle, durch die Stärke der Luftschicht bedingt, sind der Ausdruck für die grössere oder geringere Entfernung der Dinge vom Beschauer. Der Pleinairismus ist in seinem innersten Wesen das Ringen um Raumgestaltung mit Hilfe der feinsten Wandlungen der Lokalfarbe durch Luft und Licht. Zur Linienperspektive tritt nun als Ergänzung die Luftperspektive, für die der Ausdruck längst vorhanden war, die ihre erschöpfende Ausbildung aber erst durch die Freilichtmalerei erhalten hat.

Diese Bereicherung und Verfeinerung der Darstellungsmittel kann nicht mehr ignoriert werden. Wer von einer Überwindung des Pleinairismus spricht, beweist, dass er von dessen Bedeutung keine Vorstellung hat. Freilich ist er nur ein künstlerisches Hilfsmittel, keine künstlerische That. Die Anwendung der pleinairistischen Prinzipien macht sicher allein nicht den grossen Maler, wenn man sich auch kaum vorstellen kann, dass ein grosser Maler heute ohne sie auskommen möchte. Sie haben schon dergestalt die ganze moderne Naturanschauung durchdrungen, dass der Moment sicher nicht fern ist, wo man ebenso akademische Pleinairbilder malen wird, wie man akademische Atelierbilder gemalt hat. Die Entwicklung der malerischen Ausdrucksmittel im Sinne des Freilichts ist indes noch keineswegs zum Stillstand gekommen. Was die ersten Pleinairisten mit noch unzureichender Technik gewissermassen instinktiv anstrebten, die Wiedergabe des vibrierenden Lichts im luftdurchflossenen Raum, hat der fortgeschrittene Impressionismus mit seinem pointillierenden Auftrag, der die Farbenmischung der Netzhaut des Auges überlässt, in weit höherem Masse erreicht. Eine systematische, von einem doktrinären Beigeschmack freilich noch nicht ganz freie Ausbildung hat das Prinzip der Zerlegung der Farben und der Kontrast-

wirkung zur Steigerung der koloristischen Intensität bei den Neoimpressionisten gefunden.

An diesen Wandlungen des Pleinairismus konnte Manet nicht mehr teilnehmen, obwohl man voraussetzen darf, dass er der erste gewesen wäre, diese letzten Konsequenzen zu ziehen. Aber man kann auch nicht einmal sagen, dass er auf die Entstehung der pleinairistischen Anschauung von entscheidendem Einfluss gewesen sei. Wiederholt begegnen wir in der Geschichte der Malerei solchen Ansätzen zu einem Farbennaturalismus, die erst heute, wo wir ein Endresultat sehen, in ihrer wahren Bedeutung erkannt werden. Mit Staunen gewahren wir sie schon bei italienischen Malern des Quattrocento wie Cossa und Piero della Francesca. Unter den Holländern des 17. Jahrhunderts ist vor allem der Delfter Vermeer zu nennen. Am Beginn unseres Jahrhunderts stehen Goya und Constable. Neben ihnen darf der früh verstorbene Berliner Karl Blechen nicht unerwähnt bleiben, der einzelne Werke geschaffen hat, die sich wie eine Antizipation Manetscher Naturanschauung ausnehmen. Ja wenn die Überlieferung richtig ist, hat schon um das Jahr 1846 ein so wenig bahnbrechender Künstler wie Karl Girardet seinen Schülern das Malen im Freilicht ans Herz gelegt. In den sechziger Jahren hat dann Claude Monet sein Frühstück im Walde gemalt, wohl nicht unbeeinflusst von Manets Déjeuner sur l'herbe, dieses an Freilichtwirkung aber bei weitem übertreffend. Die Sehnsucht nach dem Pleinair lag ganz zweifellos in der Luft, sie hätte ihr Ziel auch ohne Manet erreicht. Aber indem er ihr die Unterstützung seines mächtigen Talentes lieh, hat er der Bewegung wohl einen ausserordentlichen Nachdruck gegeben, ihr aber anderseits vielleicht gerade dadurch bei dem grossen Publikum geschadet. Was ein im Grunde allen zugängliches Ausdrucksmittel war, erschien bei ihm als Ausdruck einer höchst persönlichen Anschauungsweise und litt unter der Unpopularität, die jeder Äusserung einer starken Künstlerindividualität zu teil wird. In Wirklichkeit hatte die Verständnislosigkeit, auf die Manet stiess, ihren Grund nicht im Pleinairismus, wenn sie durch ihn auch

verstärkt und verlängert worden sein mochte. Er begegnete ihr schon mit seinen frühesten Werken. Denn Manet ist nicht nur nicht der erste gewesen, der sich mit den Problemen des Freilichts trug, sie haben ihn in seinen Anfängen noch gar nicht beschäftigt. Freilich war er durch seinen klaren Blick, durch das Programm seiner Jugend „zu malen, was ich sehe, und nicht was anderen zu sehen beliebt“ in



Frühstück im Grase 1863.

hohem Masse befähigt, über die Grenzen der Tradition hinauszustreben und die Möglichkeiten der malerischen Darstellung zu erweitern. Traditionslos war nun allerdings seine Kunst nicht, so sehr er zu der akademischen Routine in Gegensatz trat. Das schöne Porträt seiner Eltern von 1860 steht deutlich unter dem Zeichen des Frans Hals. Auch Anregungen der alten Venezianer machen sich fühlbar. Der Meister aber, der es ihm vor allen angethan, ist Velazquez.

Den Einfluss zu verfolgen, den der grosse Spanier auf die moderne Malerei gehabt, wäre eine lehrreiche Aufgabe. Viele der bedeutendsten Talente haben mit seinem fürstlichen Erbe gewirtschaftet, Manet hat es vermehrt. Er hat ihn nicht ihn Äusserlichkeiten, sondern im Geiste nachgeahmt.



Ecce homo 1865.

Nicht die Harmonie zarter silbriger Töne hat er ihm abgeschaut, wie so manche andere, obwohl er gerade an koloristischem Geschmack dem Spanier sich verwandt fühlen konnte. Was ihn an Velazquez besonders fesselte, war dessen unbeirrt auf die Natur gerichteter Blick, der keine Schablone kennt und die eminent malerische Anschauung, die die räum-

liche Gestaltung auf die Wiedergabe der Lufttöne gründet. Aber pleinairistisch im eigentlichen Sinne war Velazquez nicht und Manet zunächst ebensowenig.

Er hatte Velazquez da kennen gelernt. wo einzig man ihn kennen lernen kann, im Museo del Prado. Bald nachdem er das Atelier Coutures verlassen. führten ihn Studienreisen über die Niederlande, Deutschland und Italien nach Spanien. Hier empfing er die stärksten Anregungen, auf diesem glücklichen Boden. wo die Ehre und Gunst eines Hofmalers den beiden grössten künstlerischen Genies des Landes zu teil ward. Neben dem vornehmen massvollen Velazquez war es auch das überschäumende Temperament Goyas, sein impressionistisches Erfassen des momentanen Lebens und des malerischen Scheins der alltäglichsten Vorgänge. das auf Manet einwirkte. Ja sogar spanische Motive herrschen in seinen ersten Bildern, Motive, wie sie sich auch jenen anderen schon dargeboten hatten. Seine wandernden Musikanten erinnern ebenso an die Borrachos von Velazquez wie der Guitarrero, die Tänzerin Lola de Valence, Szenen aus Stierkämpfen an ähnliche Schilderungen Goyas. Dennoch kann von einer Nachahmung nicht im mindesten die Rede sein. Seine Bilder haben von allem Anfang an das Überzeugende des Selbstgeschauten, die frische Kraft seiner Individualität und das ahnungsvolle Ungeschick einer werdenden Kunst. Dieses Neue und Persönliche war so stark, dass die Wiedergabe von Motiven ältesten Adels gerade um dieser Motive willen Entsetzen erregte, denn was unter der Patina der Jahrhunderte wie in eine andere Welt entrückt erschien. stand nun plötzlich in dem hellen Licht der Wirklichkeit vor aller Augen. Niemandem wäre es beigekommen in dem Ländlichen Konzert Giorgiones, das im Louvre hängt, an dem Beisammensein nackter Frauen und bekleideter Männer Anstoss zu nehmen, aber als Manet dasselbe Thema in seinem Frühstück im Gras behandelte und zwar ohne den geringsten lasciven Zug, wandte der sonst nicht so prüde kaiserliche Hof dem Bild mit sittlicher Entrüstung den Rücken. Freilich fällt es uns heute schwer, die verblüffend naturalistische Wirkung dieser Malerei zu ver-

stehen. Es steckt, auch abgesehen von dem Stofflichen, noch so viel Traditionelles darin. Auch Courbets Einfluss ist ganz deutlich. Obwohl die Szene im Freien spielt, ist sie noch nicht im Freien gesehen. Es giebt noch schwarze Schatten, der landschaftliche Hintergrund hat keine rechte Tiefe. Echter Manet aber sind die drei lagernden Figuren mit den einfachen starken und doch fein gestimmten Lokaltönen und das meisterhafte Stillleben von Kleidungsstücken und Früchten. Noch aufrührerischer wirkte die ebenfalls 1863 entstandene Olympia, ein nacktes auf einem Ruhebett lagerndes Mädchen. Auch dieses Motiv hat Manet fertig übernommen. Der koloristische Reiz des auf weisse Linnen hingestreckten Frauenkörpers, die bewegte Kontour der weichen Formen haben von jeher die grossen Maler gereizt. Man denke an die Darstellungen der Venus oder Danaë bei Giorgione, Correggio und Tizian, an die Venus mit dem Spiegel von Velazquez und die sogenannte Danaë Rembrandts, endlich an Goyas nackte Maja. Dennoch glaubte Publikum und Kritik, als das Bild 1865 auf dem Salon erschien, vor etwas Unerhörtem zu stehen. Man sah nur die Nacktheit eines nicht eben schönen Modells, man lachte über



Der Pfeifer 1866.

die schwarze Katze und spottete über die Mohrin mit dem Blumenstrauss. Wenige erkannten es, und noch wenigere hatten den Mut, wie Zola in seiner prachtvollen Verteidigung Manets, es auszusprechen, dass eben hier in sorgloser Kraft und voller Unabhängigkeit eine ausserordentliche künstlerische Individu-



Lola de Valence 1869.

alität sich manifestiert hatte. Hier war nichts Schulmässiges und Konventionelles mehr. In grossen einheitlichen Massen gliedert sich das Bild für den ersten Blick. Aber innerhalb dieser Massen welche Mannigfaltigkeit zartester Töne, die ohne die Hülfe grober Kontraste die Tiefenwirkung giebt. Fast schattenlos modellieren sich der bleiche Mädchenkörper und das weisse

Linnen des Ruhebettes. Und vollendet ist der Geschmack, mit dem die diskret über das Bild verstreuten Farbenflecke der Haarschleife, des bunten Shawls und des Turbans der Negerin in dem grossen Blumenstrauss in ihren Händen noch einmal aufblühen. Etwa um dieselbe Zeit malt Manet seine wohl einzigen religiösen Bilder, Christi Leichnam von Engeln betrauert und die Verspottung Christi. In der Anordnung schliesst er sich auch hier an alte, insbesondere venezianische Vorbilder an, und doch schafft er durch die Freiheit und Eigenart seiner malerischen Anschauung etwas völlig Neues. Am glücklichsten ist er indes zweifellos, wenn er unabhängig von Reminiszenzen irgend welcher Art die Natur erfasst, wie sie sich ihm gerade bietet. Aus der grossen Zahl von Bildern, die in den Jahren bis zum Krieg entstand — 1867 macht er, von der Weltausstellung zurückgewiesen, eine Separatausstellung von 50 Werken — ragten besonders hervor die Strassensängerin, der Schauspieler Rouvière als Hamlet, die Dame mit dem Papagei, der Fifre, das Porträt Zolas, das Frühstück im Atelier. In der „Chanteuse des rues" ist eine Szene des Pariser Strassenlebens mit so festem Griff gepackt, dass das Publikum über brutalen Realismus schrie, als das Bild 1863 bei Martinet am Boulevard des Italiens, dem Zufluchtsorte der vom Salon Refusierten, gezeigt wurde. Wir bewundern die sichere Charakteristik, die geschlossene Bildwirkung bei der scheinbar absichtslosen Anordnung und die Feinheit, mit der die grauen Töne des Gewandes zu der blaugrünen Holzthür gestimmt sind. An Vornehmheit des Kolorits wird das Bild noch von dem Fifre, einem Pfeife blasenden Jungen in der Uniform der französischen Troupiers, übertroffen, der sich mit überaus lebendiger Silhouette von dem zarten Grund abhebt. Das Bild ziert heute die Sammlung des Grafen Isaak Camondo, wohl die intelligentest zusammengestellte Sammlung moderner Bilder. Die malerisch vollendetste Leistung dieser Periode dürfte aber doch das Atelierfrühstück sein, das im vergangenen Jahr in der Centennale der französischen Kunst unter den nicht allzuvielen Bildern, die heute noch lebendig erschienen, eines

der lebendigsten war. Vorn steht an den Tischrand sich lehnend ein Jüngling im Strohhut, dunklem Sammtrock und hellgelben Beinkleidern, Manets Schwager Lehnhoff. Um ein Porträt von ihm handelt es sich auch im wesentlichen, trotz der reichen Komposition. Alles übrige ist in zweite Linie gerückt. Hinter dem Tisch mit den Resten des Frühstücks sitzt im Halbschatten ein Herr, man sieht fast nur seine beleuchtete Hand, die eine Cigarre hält. Auch die Magd im grauen Kleid, die eine silberne Kaffeekanne bringt, ist durch den gedämpften Ton, die flüchtigere Behandlung zurückgedrängt. Nur nebensächliche Dinge, wie die helle Majolikavase mit dem grossblättrigen Ficus und die weisse Tischdecke mit dem glänzenden Geschirr halten als helle Flecken dem in fast vollem Licht breitflächig modellierten Gesicht des jungen Mannes das Gleichgewicht. Aus dem etwas absichtlich angeordneten Stillleben von einem Helm und orientalischen Waffen, das aber so schön gemalt ist, dass niemand es missen möchte, leuchten nur einzelne Reflexe auf. Nichts erinnert hier mehr an Velazquez, weder die Anordnung noch die Wahl der Farben. Velazquezisch ist nur, wenn man will, wie alles, was an malerischen Werten in diesem Stück Natur liegt, herausgeholt und auch dem Laienauge sichtbar gemacht wird. Kein toter Punkt ist vorhanden und kein schwarzer Schatten. Alles lebt unter dem Licht, der schwarze Sammt und die Tiefe des Raums, es ist zu lebhaften Kontrasten gesteigert und zu weichen Harmonien gedämpft. Velazquezisch ist auch, wie mit dem Pinsel gezeichnet ist, wie die Konturen nicht durch Linien, sondern durch verschwindende Flächen gebildet sind.

In den Schöpfungen dieses Jahrzehnts überwiegt durchaus das Interieurbild — freilich nicht zu verwechseln mit dem Atelierbild alten Schlags. Darstellungen aus dem Freien sind verhältnismässig selten. Die wichtigste, das Déjeuner sur l'herbe, wurde schon genannt. Ganz früh (1860) ist die „Musik im Tuileriengarten". Im Schatten der Bäume sitzen Damen auf Stühlen, Kinder spielen im Sand, dazwischen bewegen sich elegante Herren. Der Eindruck des ruhelosen,

Frühstück im Atelier 1869.

sich drängenden Menschenknäuels ist mit grösster Meisterschaft festgehalten. Kein Detail drängt sich auf, und doch ist mit wenigen Strichen so sehr das Charakteristische der Erscheinung gegeben, dass man mit Leichtigkeit ein Dutzend von Porträts nachweisen kann. Bilder von Stiergefechten überraschen durch die lebendige Wiedergabe der Kampfszenen und die impressionistische Schilderung der tausendköpfigen Zuschauermenge. Wie auf den Tuileriengarten das Sonnenlicht durch das Blätterdach rieselt, so liegt es hier prall auf dem gelben Sand der Arena. Trotzdem hat man das Gefühl, dass den Maler das Pleinair als solches noch nicht interessiert, dass ihm das eigentliche Problem nicht klar geworden ist. Die Schatten bleiben braun, die Bilder sind weniger farbig, als auf hell und dunkel gestimmt. Wie ganz anders hat Claude Monet in einem Programmbild wie das Frühstück im Wald schon 1866 das pleinairistische Problem aufgegriffen. Hier ist viel weniger Licht, und doch wirkt das Bild heller, weil alle Schatten durch farbige Reflexe belebt sind und die leuchtende Atmosphäre alles durchdringt. So paradox es klingen mag, Manet hat in seinen Interieurbildern das Prinzip des Pleinairismus reiner zum Ausdruck gebracht als in den Freilichtbildern.

Der grosse Umschwung scheint bei ihm 1870 eingetreten zu sein. Es wird erzählt, dass er im Sommer dieses Jahres vor dem ausbrechenden Kriege sich zu seinem Freund, dem Maler de Nittis aufs Land zurückgezogen habe. Da ihm hier das Atelier fehlt, malt er im Freien und nur im Freien. Er hatte immer das gemalt was er sah, nun erweitert und verfeinert sich ihm dieses Sehvermögen. Lichtphänomene treten in seinen Gesichtskreis, an denen er bisher achtlos vorbeigegangen. Mit dem ungestümen Wahrheitsdrang, der ihn auszeichnet, bemächtigt er sich der neuen Erscheinungen und leiht ihrer Wiedergabe seine ausserordentliche malerische Darstellungskraft. Erst unter Manets Hand wird das Pleinair zu dem grossen künstlerischen Ereignis.

Sein frühestes Freilichtbild ist wohl das Ehepaar de Nittis auf dem Rasen lagernd. Die junge Frau, die vorn sitzt, der

hinter ihr hingestreckte Mann, das Baby im Wägelchen, der ganze bis zum obern Bildrand ansteigende Fleck Garten, alles liegt im Schatten, aber in einem weichen tonigen lichtdurchzitterten Schatten, in dem alle Farben leben. Andere Darstellungen folgen, die das Problem immer prägnanter und kecker anfassen. Er fasst es, wo es am unfassbarsten scheint.



Frau de Nittis 1870.

Das flimmernde und flirrende hochsommerliche Sonnenlicht sucht er einzufangen. Eine Reihe von Bildern entsteht in den Sommerfrischen an den Ufern der Seine. Ein Mädchen und ein junger Mann im Ruderkostüm sitzen auf einer Bootsbank, jenseits des blauen Wassers des Stromes zeichnen sich duftig die Mauern und Fabriken von Argenteuil in den hellen Himmel. Dasselbe Paar am Steuer eines Segelbootes, das durch die Fluthen schiesst, eine Komposition von geistreicher Kühnheit

des Ausschnitts. Claude Monet in seinem Atelier, einem von einem Leinwanddach überschatteten Kahn oder die Familie Monets im Garten, die Frau mit dem Jungen lagern im Gras unter einem Obstbaum, während der Maler mehr im Hintergrund sich mit dem Begiessen von Blumen beschäftigt. Dieses Bild und eine junge Frau, die mit einem Kind am Ufer der Seine steht, auf der sich einige Kähne schaukeln, vertraten auf der Centennale den Manetschen Pleinairismus. Hierher gehören noch der Laubengang in seinem Garten, der von einer lichtgetränkten Atmosphäre durchzittert ist und das Landhaus in Rueil. Kein besseres Beispiel giebt es für das Wesen der Manetschen Kunst als dieses letztere auch in Deutschland bekannte Bild. Die ganze Breite der Leinwand wird von der sonnenbeschienenen Wand des einfachen Landhauses eingenommen. Man sieht kaum den unteren Rand des Daches, nichts vom Himmel. An die Hauswand gelehnt eine weissgestrichene Holzbank. Aus dem mit Blattpflanzen besetzten Rasenplatz vor dem Haus erhebt sich ein einzelner Baum bis zu den ersten abzweigenden Ästen sichtbar. Dass diese zu einer dichten Krone sich ausbreiten, verräth der tiefe Schatten, der auf dem Gras und dem in einem Bogen von vorn zur Hausthür führenden Weg ruht. Das Motiv ist so einfach als möglich, alles eher als malerisch im landläufigen Sinn. Aber mit welch anschaulicher Kraft ist dieser bescheidene Winkel wiedergegeben, wie ist die Raumvorstellung zwingend. Wie intensiv wirkt auch die Stimmung der Situation, die Ruhe der heissen Mittagsstunde, mit der prallen Sonne auf der weissen Fassade, der flimmrigen Luft, die die Schatten des Laubwerks aufhellt. Und zugleich in welch persönlicher Art ist das alles ausgesprochen. Wie die verschiedenen vom Gelblichen ins Bläuliche spielenden Farben des Vordergrundes, der violette Schattenton des Weges, die crêmefarbene Hauswand mit dem grauen von blassroten Konsolen getragenen Fries zusammengestimmt sind, trägt durchaus den Charakter Manetscher Farbenempfindung. Die breite lebendige Pinselführung verrät die erstaunliche Sicherheit seiner Hand.

In diese Reihe gehört auch, obwohl sie kein eigentliches Sonnenbild ist, die »Serre«, die jetzt in der Berliner National-Galerie hängt. Drei Jahre vor seinem Tod entstanden zeigt sie Manet in der vollen Herrschaft über seine Ausdrucksmittel und klar und bestimmt in seinen künstlerischen Zielen. In dem gedämpften aber gleichmässig verbreiteten Licht des Treibhauses ist fast ohne alle Schattenwirkung durch die Sicherheit, mit der die zartesten Lufttöne wiedergegeben sind,



Stephan Mallarmé.

der Eindruck starker Körperlichkeit und Raumtiefe erreicht. Gleichzeitig erscheint die Malerei im höchsten Grade lokalfarbig.

Nur durch den Pleinairismus konnte sich diese Verbindung von Tonigkeit und Lokalfarbigkeit — die grösste Errungenschaft der modernen Malerei — vollziehen. Suchte die frühere Malerei die Lokalfarben ehrlich wiederzugeben, so wurde sie hart und bunt, ihre Tonigkeit aber erreichte sie nur auf Kosten der Wahrheit der Farbe. Manet malt nie die Lokalfarbe der Gegenstände wie er sie weiss, sondern wie sie ihm erscheint in Luft und Licht getaucht. Daher

diese ausserordentliche Naturfrische und Wahrheit seiner koloristischen Wirkung, die für Augen, die an die gedämpfte Farbigkeit älterer Bilder gewöhnt sind, zunächst etwas Erschreckendes hat. Eine weitere Folge dieser Sicherheit in dem Erfassen feinster Tonunterschiede ist die eminente Stofflichkeit seiner Schilderung. So sichtbar jeder Pinselstrich dasteht, so wirkt die Farbe doch nie materiell, nie



Hafen von Boulogne 1871.

als Pigment, sie ist immer der lebendigste Ausdruck des Dargestellten, sei dieses nun die weiche von dem pulsierenden Blute gefärbte menschliche Haut, die lockere Hutfeder oder das Gewebe der Kleider, der stumpfe Anstrich der Holzbank oder der harte Glanz des Majolikatopfes.

Aber nicht nur für seine Tendenz ist dieses Bild überaus charakteristisch, es legt auch vollgültiges Zeugnis ab für die

besonderen künstlerischen Qualitäten Manets. Die Komposition ist so knapp und geschlossen als nur möglich, mit dem geringsten Aufwand an Mitteln ist die räumliche Situation klar gestellt, nichts ist da, das für die Bildwirkung gleichgültig oder nebensächlich wäre. Mag der Ausdruck der Dame etwas puppenhaft Starres haben, das übrigens porträtmässig gewesen sein soll — das Inkarnat ist ebenso frisch wie ihr Körper von weicher Schmiegsamkeit —, um so lebendiger in Haltung und Mienenspiel ist der über die Gartenbank gebeugte Mann. Dem Geschmack in der Anordnung ebenbürtig



Rennen in Longchamps 1871.

ist der koloristische Geschmack. Wie Manet, wenn er ein Spargelbündel treu der Wirklichkeit nachmalt, an vornehmem Farbenreiz alles übertrifft, zu dem die sogenannten Koloristen sich von exotischen Schmetterlingsflügeln und der verschossenen Pracht alter Kostüme anregen lassen, so schafft er auch hier aus dem Material, das ihm eine geschmacklose Modetracht, eine blaugestrichene Gartenbank, das matte Grün steifer Blattpflanzen und gewöhnliche Thonscherben bieten eine feine und energische Harmonie, die in dem äussersten Raffinement einer individuellen Anschauung die ganze Schlichtheit der Natur bewahrt.

Nach der Serre folgten noch ein paar grosse Bilder, wie der Löwenjäger Pertuiset und »Chez le père Lathuille«. Das erstere, als Porträt sehr lebendig und von grossen malerischen Schönheiten, hat doch in der posierenden Art, wie der kühne Nimrod mit gespanntem Gewehr neben einem zur Strecke gebrachten Löwen auf der Lauer liegt und der willkürlichen Landschaft etwas Erzwungenes, das Manet sonst fremd ist.



Im Treibhaus 1879.

Trotzdem oder vielleicht deshalb brachte es ihm im Salon von 1881 die goldene Medaille, während ein Jahr zuvor das andere Bild, in dem Manets malerische Absicht vielleicht ihren höchsten Ausdruck gefunden, wieder alle Leidenschaften der Kunstbanausen aufgestachelt hatte. In dem Gartenrestaurant Vater Lathuilles auf dem Boulevard de Clichy sitzt ein Paar am Frühstückstisch. Weiter zurück ein Kellner in der weissen Schürze, die Serviette unter dem Arm, mit ein paar knappen Strichen meisterhaft hinge-

stellt. Nie zuvor ist es ihm ebenso gelungen, die lichtdurchtränkte Luft wiederzugeben, die über dem Kiesweg zittert, ihre blauen Töne in die Schatten webt und alle Konturen weich umfliesst.

Dem »Père Lathuille« an malerischen Qualitäten verwandt und ebenbürtig sind zwei kleinere, ebenfalls seinen letzten Jahren angehörende Strassenbilder. Beide geben nahezu die-



Im Segelschiff; um 1873.

selbe Ansicht der Rue de Berne, wie sie sich Manet von seinem Atelier in der Rue d'Amsterdam aus bot. Eine kurze Strasse ohne jeden malerischen Reiz an und für sich. Auf der rechten Seite eine Flucht gleichgültiger Häuser, links ein Bauzaun, über den volles Licht hereinflutet, dann eine Feuermauer mit einem grossen Reklameschild und wieder ein paar Häuser, die den rückwärtigen Teil der Strasse beschatten. Den Hintergrund schliessen die Hausfassaden einer sonnenbeschienenen Querstrasse ab. Als Staffage sieht man auf

dem einen Bild vorn Pflasterer bei der Arbeit, eine haltende Equipage, einen Geschäftswagen und ein paar Passanten. Das andere ist am Tag des Nationalfestes gemalt. Aus den Fenstern wehen die dreifarbigen Fahnen. Die heisse Julisonne brütet über der feiertäglich öden Strasse, auf der ein einsamer Fiaker hält und vorn ein Invalide in blauer Bluse auf seinen Krücken über das Pflaster humpelt. Unbeschreiblich aber ist, wie das alles unter Manets Pinsel zu künstlerischem Leben erwacht. Welche Kraft des malerischen Schauens gehört dazu und welche Gestaltungskraft, um diese kahlen Steinwände, diesen nüchternen Strassenwinkel mit so zarten und weichen Farbenharmonieen zu umkleiden, die doch keinen Augenblick willkürlich hineingetragen, sondern ganz notwendig unter der Berührung des vibrierenden Sonnenlichts aufzublühen scheinen. Seine Malweise erreicht den höchsten Grad prickelnder Lebendigkeit. Mit wenigen andeutenden aber sicheren Strichen ist der farbige Eindruck wiedergegeben. Nicht einen bestimmten Moment glaubt man fixiert zu sehen, sondern alles ist in Bewegung. Die Fahnen scheinen zu wehen, die pflasternden Arbeiter sich zu rühren, die Fussgänger übers Trottoir zu eilen.

Nicht allein das koloristische Empfinden, auch die Empfindung für Bewegung hat der Pleinairismus verfeinert. Schon Ende der fünfziger Jahre tauchte in den Diskussionen der jungen Maler, die sich um Manet gruppierten, das Wort Impressionismus auf. Eine notwendige Folge des Pleinairismus hatte man damit bezeichnet. Suchte man durch das Atelierlicht die Beleuchtung möglichst stabil zu machen, so bestand das Wesen des Freilichts in seiner steten Ver änderlichkeit. Es galt mit raschem Entschluss den Eindruck wiederzugeben, den die vorübergehende Erscheinung hinterliess. Das galt zunächst für die ruhende Natur in dem wechselnden Spiel des Lichts. Aber die hier gewonnene Fähigkeit des schnellen Erfassens wurde nun auch für die Darstellung lebender Wesen in ihrer Beweglichkeit verwertet. Eine bisher unerhörte Lebendigkeit der Bewegung wurde erreicht. Schilderungen Manets vom Rennplatz, von Stier-

gefechten stellen an Wahrheit der Erscheinung alles in Schatten, was etwa die Momentphotographie leistet. Für die die Aufnahmefähigkeit der menschlichen Netzhaut bei weitem übersteigende Empfindlichkeit der photographischen



Ruhestunde 1873.

Platte erscheint ein rollendes Wagenrad ruhend. In dem Skizzenhaften impressionistischer Bilder liegt das Ueberzeugende. Wer hier eine sorgsame Ausführung verlangt, der misskennt das Wesen dieser Malerei. Ein Mehr an Ausführung ist ein Weniger an Bewegung.

Diese bisher genannten und eine Reihe ähnlicher Bilder wie »Le Linge«, »Le Chemin de fer«, mit Figuren, deren weich beschattetes Fleisch dunkel gegen den hellen Himmel



Am Biertisch 1873.

oder die weisse zum Trocknen aufgehängte Wäsche steht, eine Croquetpartie am Meeresstrand, von raffinierter Ungezwungenheit der Anordnung und seltener Feinheit der atmosphärischen Stimmung, die das pleinairistische Problem ge-

wissermassen auf die Spitze treiben, erschöpfen aber bei weitem nicht die Thätigkeit Manets während der letzten zwölf Jahre seines Lebens. Nicht wie so viele seiner Mitstrebenden gab er sich einem bestimmten Stoffkreis gefangen. Er malte



Nana 1875.

alles. Nie war ein Maler weniger Spezialist als er und doch hat er fast stets die Spezialisten in der charakteristischen Gestaltung des Vorwurfs übertroffen. Man kennt nur wenige Marinebilder von Manet, aber wie er das Leben am Meer und das Leben des Meeres schildert ist ebenso wahr wie

gross. Er jagt nicht nach sogenannten malerischen Effekten, ja er geht ihnen aus dem Wege und findet für das schlichteste Motiv den malerisch wirksamsten Ausdruck. Er malt die glatte blaue Meeresfläche, in der Ferne die schwarze Masse eines Dampfers, die ihre einfache Kontur vom weissen Horizont absetzt und rechts ein Boot in voller Fahrt, dessen Segel mit kühner Silhouette Wasser und Luft durchschneidet. Oder die »Evasion de Rochefort«, wo das tiefblaue Meer mit kurzgehenden Wellen, das die Leinwand eines Hochbildes fast bis zum oberen Rand deckt, von dem kleinen Kahn, in dem der Flüchtling flieht, so wirkungsvoll unterbrochen wird. Oder jene unvergleichlichen Hafenbilder, wie den »Port de Bordeaux« mit seinem Mastenwald und den »Port de Boulogne«, auf dem die gerefften Segel der Fischerboote, die dunkel gegen den mondhellen Nachthimmel stehen und die schweigenden Gruppen der Fischer im Vordergrund zu einem wahrhaft monumentalen Eindruck gesteigert sind.

Eine grosse Rolle, eine noch grössere als früher, spielen jetzt die Porträts in seinem Schaffen. Doch vermeidet er alle die Untugenden, die den eigentlichen Porträtmalern, auch den bedeutendsten, gemeiniglich anhaften. Er kennt keine noch so geistreiche Schablone, sondern tritt mit voller Unbefangenheit vor sein Modell. Räumliche Anordnung, Lichtführung, Kolorit ergeben sich ihm jedesmal ungezwungen aber zwingend aus dem Charakter des Vorwurfs. Jedes seiner Bildnisse ist auch malerisch ein ganz neues und individuelles Kunstwerk. Eva Gonzales, Manets schöne Schülerin, die vor der Staffelei sitzend ein Blumenstück malt, entzückte auf der Centennale durch den koloristischen Zauber. Sinnend sitzt Emile Zola an seinem Schreibtisch, auf dem sich Bücher und Schriften in malerischer Unordnung um ein mächtiges Tintenfass gruppiren, an der Wand darüber aber hängen ein japanischer Druck und Reproduktionen der Borrachos von Velasquez und der Olympia. Behaglich lehnt sich Leon Astruc in einen Fauteuil, sein mächtiger Poetenkopf hebt sich blass von der dunklen Wand ab, neben der man in einen zweiten Raum sieht, in dem eine Dame am Fenster steht. Aber das voll-



Portrait von Desboutin 1875.

endetste wohl an knapper und doch erschöpfender Charakteristik sowohl der körperlichen Erscheinung wie des geistigen Wesens giebt das Porträt des Dichters Stephan Mallarmé. Mancher mag vielleicht in Manets Porträts die intime Durchbildung der Form vermissen, der nicht bedenkt, wie wenig es auf solche Details bei dem entscheidenden Eindruck einer Persönlichkeit ankommt. Das, worauf es ankommt, übrigens auch für die malerische Wirkung, die bezeichnende Silhouette, das gegenseitige Verhältnis der hellen und dunkeln Teile eines Gesichts bringt Manet mit grosser Sicherheit zur Geltung. Es ist kein Zufall, dass seine Porträts, über das Individuelle hinauswachsend, einen typischen Gehalt gewinnen. Wie auf dem Bilde »L'Artiste«, das man auf der Centennale bewundern konnte, in der Figur des Stechers Desboutin die geniale Pose des Montmartrois verkörpert ist, so wird im »bon Bock« der Graveur Belot zum Vertreter des selbstgenügsamen Künstlerhumors. Und daneben als Repräsentation des eleganten Boulevardiers der siebziger Jahre in Gehrock und Cylinder, die Nelke im Knopfloch, mit Handschuh und Spazierstock das Porträt von Antonin Proust, der als Minister der schönen Künste den Mut hatte, aller Welt zum Trotz dem Künstler, an den er glaubte, das Kreuz der Ehrenlegion zu verschaffen. Manet war aber auch und mehr noch Maler der weiblichen Eleganz. Als Pariser hat er eine sehr ausgesprochene Empfindung für den prickelnden Reiz eleganter Damenkostüme. Namentlich in den zahlreichen Pastells versteht er es meisterhaft, jenen aus Natur und Kunst gemischten Charme der Französin festzuhalten. Auch für die Dessous der weiblichen Toilette, die Degas mit indiskretem Hohn behandelt, hat er eine ehrliche Bewunderung und stimmt sie mit ausgesuchtem Raffinement zu dem blühend gemalten Fleisch nackter Arme und Nacken. Aber er vermeidet durchaus die gerade hier besonders gefährliche Klippe des Manierismus: er malt den pariser Chic ohne allen Chic mit der gesunden Kraft, mit der er den wetterharten Schiffer malt, der sein Boot durch die aufgeregten Wellen steuert. Die junge Frau, die auf dem »Le Repos« genannten Bild in die Sophaecke



Bei Vater Lathuille 1879.

gegossen sich mit dem linken Arm auf den Polstersitz stützt und die Rechte mit dem Fächer über die Seitenlehne streckt, wird an ungezwungener Eleganz der Haltung und künstlerischem Geschmack der Anordnung in der ganzen modernen Malerei nicht übertroffen. In seinen allerletzten Jahren wollte Manet die vier Jahreszeiten in den Bildnissen eleganter Pariserinnen verkörpern. Er kam nicht über den Herbst, das Porträt



Stiergefecht; um 1880.

seiner Gönnerin Mme Méry Laurent und den Frühling hinaus, für den ihm die hübsche Schauspielerin Jeanne Demarsy sass, über die er den ganzen lichten Zauber seiner Palette breitete.

Dass ein Künstler, dem die malerische Erscheinung der Dinge ein und alles ist, wie Manet auch für das Stillleben eine starke Neigung hat, ist selbstverständlich. Es spielt in allen seinen Werken eine grosse Rolle, von dem Bündel weiblicher Kleidungsstücke auf dem »Déjeuner sur l'herbe«



Landhaus in Rueil; um 1880.

bis zum vollbesetzten Schanktisch auf dem »Bar aux Folies Bergère«. Nicht gering aber ist die Zahl der Bilder, in denen er nichts anderes schildern will als ein Stück der nature morte. Er malt zuerst Fische, Wild, Arrangements von Esswaaren und kostbaren Gefässen im Charakter der alten Holländer und mit altmeisterlicher Haltung. Mit der Entwicklung seiner pleinairistischen Absichten bevorzugt er immer mehr Früchte und Pflanzen und wird auch immer einfacher im Motiv. Ein paar Pfirsiche in einer Schale, eine Melone auf einer hölzernen Tischplatte, ein Bund Spargel, einige Blumen in einem Glase genügen ihm. Nirgends mehr leitet ihn die Erinnerung an alte Kunst, aber die Natur entschleiert ihm koloristische Reize von bisher ungeahnter Feinheit. Ich glaube nicht, dass je zuvor Blumenstücke von ähnlicher Schönheit gemalt worden sind, von dieser Frische und Lebendigkeit der Farben, von dieser luftigen Tiefe, von so lockerem und doch so sicherem, Form und Farbe in einem leichten Pinselstrich wiedergebenden Vortrag.

Der Überblick über Manets Werke, der hier gegeben worden ist, macht keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Nur die Vielseitigkeit seines Schaffens, die Mannigfaltigkeit seiner Motive sollte geschildert werden. Aber auch das bliebe lückenhaft, wenn nicht noch mit einem Wort auf ein wichtiges Gebiet seiner Thätigkeit hingewiesen würde, auf seine Radierungen und Lithographieen. Von den letzteren kennt man nur sechs, darunter aber das gross angelegte Blatt »Der Bürgerkrieg«, in dem er mit ausserordentlicher Lebendigkeit eine Episode aus der Commune schildert. Zahlreich sind seine Radierungen. Er illustrierte mehrere Dichtungen, wie »Die Raben« von Edgar Poe. 1874 gab er eine Mappe heraus mit acht Blättern, zum grossen Teil Motive seiner Bilder behandelnd. Auch später hat er mit Vorliebe die reiche Tonskala seiner pleinairistischen Gemälde in die einfache Sprache von Schwarz und Weiss übersetzt. Ohne weiche Übergänge stellt er breite helle Flächen den kurzen kreuzweisen Strichlagen der Schatten gegenüber und erreicht so eine grosse Intensität der Lichtwirkung.

Rue de Berne 1880.

Am Ende der wenn auch flüchtigen Betrachtung von Manets Werk zeigt sich deutlich, dass seine Bedeutung mit der Lösung des pleinairistischen Problems keineswegs erschöpft ist. So wichtig auch das ist, was aus seiner Kunst in den allgemeinen Kunstbetrieb unserer Zeit übergeflossen ist, was uns mehr noch an ihm fesselt als seine Pfadfindereigenschaft ist das, was nur ihm eigen und nicht lehr- und übertragbar war, seine besondere künstlerische Individualität. Vielleicht noch klarer als in seinen reifen Werken, in denen die neuen Ausdrucksmittel blenden, tritt dieses Persönliche in seinen ersten Arbeiten zu Tage, wo er noch mit den Mitteln der alten Schule arbeitet. Freilich war es eben dieses, was ihn besonders befähigte, die Grenzen der Darstellbarkeit der Erscheinungswelt hinauszurücken. Denn auch da, wo er an fremde Vorbilder anklingt, ist das, was er in sein Werk hineinträgt, unvergleichlich geringer als was er aus der Natur herausholt. Seine Grösse beruht weniger in den speciellen Formen seiner Freilichtbehandlung, als in der robusten Gesundheit seiner Naturanschauung. Man wird immer wieder und immer mehr auf Manet hinweisen müssen gegenüber den Auswüchsen einer willkürlichen Koloristik und einer anämischen Gedankenkunst. Schon jetzt beginnt sich herauszustellen, dass dieser Meister, den man von der rasch wechselnden Modeströmung weggeschwemmt glaubte, der Mann der Zukunft ist. Wie ein wirklicher Fortschritt ist auch eine wahre Originalität nur auf dem Boden des Naturalismus denkbar. Nichts schützt so sehr vor manieristischer Verflachung und vor der Gefahr, in Nachempfinden fremder Leistungen zu verfallen. Das verkennen freilich alle diejenigen, die unter Naturalismus nur ein photographiemässiges Wiedergeben der äusseren Erscheinung verstehen. Naturalismus in der Kunst heisst aber künstlerisches Erfassen der Natur.

Jede künstlerische Wiedergabe der Natur ist eine Uebersetzung in die persönliche Anschauungsweise des Künstlers. Je stärker sein Empfinden, um so lebendiger wird das Bild sein, das er von dem Geschauten zu geben imstande ist. Dieses Persönliche erst macht die Wiedergabe zum Kunst-



Der Frühling 1881.

werk. Nichts Lebloseres und Unwahreres als jene sogenannten treuen Nachbildungen der Dinge, in denen der Laie den Gipfel der Naturnachahmung bewundert, weil sie sich mit der unkünstlerischen Art seines Sehens decken. Solche Werke, die mit banaler Umständlichkeit alles sagen und nichts der nachschaffenden Thätigkeit des Geniessenden überlassen, kommen der angebornen Trägheit der grossen Menge entgegen. Die wahre Kunst aber, für die der Naturalismus nicht ein Mittel sondern der *Zweck* ist, verlangt von dem Beschauer eine Phantasiearbeit, die um so grösser ist, je individueller der Schöpfer die Welt geschaut hat.

Diese Gabe der künstlerischen Verlebendigung der Natur besitzt Manet im seltensten Masse. Er liefert das Beispiel, vielleicht auch den Anlass zu Zolas berühmter Definition: une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament. Manets Temperament ist ein durchaus malerisches: er sieht stets als Maler und nur als Maler. Mit wunderbarer Sicherheit erfasst er das Wesentliche der farbigen Erscheinung, während er der Zeichnung die gleiche Sorgfalt nicht zuwendet. Was er auslässt und was er hervorhebt, wie er die Natur hier vereinfacht und dort ihre feinsten Nuancen klar, fast übertreibend betont, bildet den stets erneuten Reiz seiner Darstellung. Was er malt, hat die ganze Frische und Unmittelbarkeit der Studie und entbehrt doch nicht der geschlossenen bildmässigen Wirkung. Scheinbar zwanglos gestaltet sich ihm die Naturstudie zum Bild. Immer geht er von der realen Erscheinung aus, die unter seinem auf das Entscheidende gerichteten Blick, seiner koloristischen Sensibilität und dem Geschmack für Anordnung zum künstlerischen Ereignis wird. Und daher erreicht er in seinen Bildern wirklichen Stil. Denn Stil und Naturalismus schliessen sich nicht aus, sie stehen vielmehr in engstem Zusammenhang. Der Stil ist nicht etwas, das von aussen herangebracht wird, er besteht nicht in einer willkürlichen Koloristik oder im beabsichtigten Linienschema, alles Stilisiren schafft keinen Stil. Er entwickelt sich vielleicht ungewollt, sicher ungezwungen aus der naturalistischen Wiedergabe der Er-

scheinung. Donatello so wenig wie Rembrandt, wie Velazquez oder wie Manet haben sich bei ihrem Schaffen viel um Stilfragen gekümmert. Sie suchten einfach der Natur so nahe als möglich zu kommen, nicht in den Mitteln der Darstellung, sondern in der Gesammtheit der Erscheinung. Das Nebensächliche wegzulassen, das Entscheidende zu betonen ist das Wesen des Stils, wie es das Ziel des Naturalismus ist.

Dabei kennt Manet rein technische Schwierigkeiten fast gar nicht. Sein Vortrag ist von einer bewundernswerten Freiheit und Schönheit. Aber diese Schönheit des Vortrages ist nie beabsichtigt, sie geht nie auf Kosten der Wahrheit der Darstellung. Sie ergiebt sich von selbst aus der wunderbaren Bestimmtheit, mit der feinste Tonunterschiede beobachtet sind, und der Sicherheit, mit der die Hand seinen Intentionen folgt. So wenig er seinem Vortrag zuliebe Konzessionen macht, so wenig braucht er seiner Intentionen halber die Farbe zu quälen. Immer scheint er auf den ersten Anhieb das Richtige getroffen zu haben. Leicht und sicher fliesst ihm die Farbe aus dem Pinsel; sie bleibt klar in den Schatten, von strahlender Helligkeit im Licht. Eine souveräne Maltechnik, wie wir sie bei Frans Hals anstaunen.

Die Welt der Erscheinung frisch und stark wiederzugeben ist seine Grösse. Wer für sein Gemüt Anregung sucht, wer poetische Inspiration verlangt, wird bei Manet leer ausgehen. Aber für ein malerisch veranlagtes Auge bilden seine Gemälde einen immer neuen Quell reinen künstlerischen Genusses. Wie sie aus der Freude an der Erscheinung hervorgegangen sind, wollen sie auch nur durch ihre Erscheinung Freude machen.

Manet starb fünfzigjährig, in einem Alter, in dem ringende Künstlernaturen erst ihre volle schöpferische Freiheit zu erlangen beginnen. Sicher hatte er sein letztes Wort noch nicht gesagt. Wie alle Maler, die in ihren Werken die grosse dekorative Wirkung anstreben, ersehnte auch er statt der metergrossen Leinwanden Wandflächen für seinen Pinsel. Ein Gesuch, ihm einen Saal im neuerbauten Pariser Rathaus zur Ausmalung zu übergeben, wurde erst ausweichend und schliesslich gar nicht mehr beantwortet. Was er wollte, war im

Haus von Paris das Leben von Paris zu schildern, so wie es sich vor seinen Augen abspielte. Er spottet über die Malerei antidiluvianischer Historien, deren Gott Cuvier ist. Historienmalerei, wie er sie versteht, ist Darstellung erlebten Lebens. Nur was man selbst geschaut, vermag man mit der Kraft wiederzugeben, die auch dem Beschauer die Überzeugung der Wahrheit aufdrängt. Bis in die über seinen Tod hinaus reichenden Pläne ist das Programm seiner Jugend lebendig, zu malen was er sieht und nicht was anderen zu sehen beliebt. Diese wunderbare Konsequenz im Verfolgen des einmal als richtig Erkannten giebt seiner Erscheinung und seinem Schaffen etwas Zwingendes. Was unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Erscheinung seine Freunde ihm ins Grab nachriefen, können wir heute, wo wir den nachhaltigen Eindruck seines Wirkens und die historische Bedeutung seiner Persönlichkeit erkennen, mit grösserem Recht wiederholen: Manet et manebit — er bleibt und wird bleiben.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00101 9096



BERLINER BUCHBINDEREI WÜBBEN & C°. G. M. B. H. BERLIN. S.W.